

Marek Cpin a jeho návraty k avantgardě

VĚRA VELEMANOVÁ

INSTITUT UMĚNÍ, DIVADELNÍ ÚSTAV PRAHA

ABSTRAKT Marek Cpin (*1979) se narodil ve slovenské Nitře, ale vystudoval JAMU v Brně a podstatná část jeho tvorby náleží českému divadlu, které obohacuje svou výraznou scénografickou prací už od roku 2000 (v databázi Divadelního ústavu zaznamenáváme zatím 173 položek).

Jeho scénografie, jakkoli výtvarně svébytná a originální, vždycky čerpá základní inspiraci v dramatickém textu, pro který je vytvářena, a od toho se odvíjí i slohové zakotvení, v němž je výtvarná podoba inscenace nesena. Příkladem budiž některé inscenace v Divadle Na zábradlí, v Divadle v Dlouhé, a na dalších scénách, kde do velké míry a velmi poučeně pracoval s některými postupy a znaky meziválečné avantgardy.

Příspěvek se pokusí na konkrétních příkladech ukázat tyto tendence ve Cpinově tvorbě a zařadí je do širšího kontextu nejen české scénografie, která vykazuje po éře postmoderny a postupného přetavování akční scénografie v nové formy tuto vůli po zhodnocování předchozích stylově silných etapách.

KLÍČOVÁ SLOVA české divadlo, 20. a 21. století, scénografie, meziválečná avantgarda, návraty

Problematika, kterou budu zkoumat, se netýká jen Marka Cpina a jeho generačních souputníků. Obecně lze říci, že je to více či méně silný trend v té které době vracet se ke starším obdobím, nejen k meziválečné avantgardě (vzpomeňme některé poslední scénografie např. Luboše Hruzy, které se inspirovaly barokními kulisami). Ze schopnosti se poučit, inspirovat ostatně vždycky roste něco nového, životaschopného, následování hodného, co přetrvává v genech dalších a dalších tvůrců.

Meziválečná avantgarda a umění jejích příslušníků sytí svou inspirativností tvorbu několika následujících generací. Bylo tomu tak v případě tvůrců, jejichž kariéra začínala v letech po druhé světové válce (Libor Fára, Mikuláš Medek, Vladimír Nývlt a mnozí další, kteří se ještě aktivně účastnili aktivit meziválečné generace)¹ i v případě tehdejších mladých umělců ikonických šedesátých let (Jaroslav Malina, Miroslav Melena, Jan Dušek, ad.), a stopy inspirace avantgardou jsou dohledatelné i v některých dílech mladších generací (Marta Roszkopfová, Jana Preková, Simona Rybáková). Zejména příslušníci generace šedesátých let zcela přirozeně byli s touto inspirativní epochou svázáni tvaroslovně i obsahově. Mohli se ještě setkávat s meziválečnými předchůdci, učili je výtvarníci z avantgardy vzeší a po tuhých padesátých letech viděli v meziválečné tvorbě inspirativní prvky, jako svobodu vyjádření, originalitu pohledu, řemeslnou dovednost. Mohli rozvinout leccos z toho, co v padesátých letech nebylo možné, nebo jen ilegálně (viz Fárův a Medkův příklon k surrealismu v jejich tvorbě, viz samizdatové sborníky Zvěro-

¹ Viz: Libor Fára, který za druhé světové války jako sedmnáctiletý přednášel na tajných schůzkách výtvarníků ve vile Kamily Neumannové.

kruhu, z nichž první čísla před svou smrtí ještě posvětil následující generaci Karel Teige, atd.).

Čím je ještě tak magické dílo meziválečných tvůrců, v čem tkví velikost moderní scénografie? Už za první světové války se objevily inscenace, jejichž výtvarný styl prozrazoval budoucí plný nástup avantgardy, její zcela přelomový přístup k tvorbě divadelní scény (např. František Kyselela – Dykovo *Zmoudření Dona Quijota*, 1914, Divadlo na Vinohradech, režie František Zavřel či Josef Wenig – *Macbeth*, 1916, Národní divadlo Praha, režie Jaroslav Kvapil). Po první světové válce se tento trend i vlivem společenských událostí urychluje: divadelníkům nestačí k pojímání dramatického prostředí dosavadní dekorativní a popisný přístup, chtějí vyjádřit pomocí scénografie ve zkratce i pocit, myšlenku, zachytit dramaturgický nerv hry. Nastupují moderní styly – kubismus, futurismus, dadaismus, poetismus, atd., věcnější a cyničtější přístup k životu, poválečný skepticismus i entuziasmus zároveň, individualismus, který se v umění později vyvine ve stále silnější potřebu artikulovat existenciální otázky.

Vůdčí osobností v tomto trendu ve scénografii se stal architekt Vlastislav Hofman, jenž vnesl do jevištního výtvarnictví mj. kubofuturistický a kuboexpressionistický styl a snahu o proměnu architektonického monumentu na scéně v symbol, metaforu (o jeho zakladatelské zásluze mluvil v roce 1964 na Hofmanově pohřbu Josef Svoboda) a jeho vzor následovali další – každý z nich svébytným způsobem: František Tröster rozvinutím Hofmanových principů, prohloubením vztahu mezi dramaturgií hry a schopností scénického monumentu uchopit a vizualizovat smysl textu na scéně, Antonín Heythum zapojením konstruktivistického stylu do výtvarné podoby jevištního tvaru a důrazem na funkčnost scény, jejich segmentů, František Zelenka svým humorem, imaginativností a vůlí zapojit do scény nejprostší prvky, schopné měnit své významy i v závislosti na herecké akci – a stal se tak velkou inspirací pro akční scénografii. Příkladem budiž inscenace hry Paula Claudela *Protheus* (1935, Divadlo na Vinohradech,² režie František Salzer), kde centrem scény učinil Zelenka velkou starou matrací, která pouhými změnami své polohy, pootočením, atd., měnila i typ dramatického prostředí, a kde Zelenka využil také další předměty denní potřeby – starou otlučenou vanu, květináč, okenní

² Uvádím dnešní název divadel.

rám... A další zvučná jména je možno vyslovit v souvislosti s tímto obdobím – Bedřich Feuerstein, který uměl začlenit do své scénografické tvorby mj. zkušenost s architekturou dalekých krajů a jehož nečetné, ale důležité scény, např. pro Karla Hugo Hilara, se staly součástí historické paměti pro ostrost vidění a nadčasovost (viz *Edvard II.* pro pražské Národní divadlo, 1922), Josef Čapek a jeho fenomenální kostýmy např. pro *Ze života hmyzu* z roku 1922, Alexandr Vladimír Hrska, Eduard Milén, Josef Kroha, Zdeněk Rossmann, Josef Gabriel.

Vedle tohoto až dramaturgického vkladu do inscenace, kterým přispěli meziváleční scénografové k inscenacím, jejich nepopisný, imaginativní přístup, úzká spolupráce s režisérem, důraz na symboličnost a zároveň funkčnost, případně multifunkčnost scénického segmentu i jejich všestrannost, tvorba v několika oborech (zpravidla architektura, užitá grafika, malba a pod.), to bylo hodné následování a inspirativní pro další generace výtvarníků, kteří se věnovali divadelní tvorbě.

Zázemí tvůrců narozených v sedmdesátých a v začátku osmdesátých let 20. století je velmi specifické už jen tím, že jejich školení již mohlo probíhat ve svobodné atmosféře, zároveň prostřednictvím lidí, kteří jim ještě stihli předat cosi z cenného myšlenkového dědictví předchozích generací. Konkrétně Marek Cpin absolvoval svá vysokoškolská léta pod pedagogickým vedením Miroslava Meleny, jenž byl jedním z posledních žáků již jmenovaného Františka Tröstra, architekta a scénografa, zakladatele katedry scénografie a vůbec pražské DAMU, a jedné z nejvýznamnějších scénografických osobností meziválečného období.

Osobnost Miroslava Meleny (1937 – 2008), dlouholetého výtvarníka „Ypsilonky“ téměř od jejich libereckých počátků, Marka Cpina ovlivnila i dle jeho vlastních slov zásadně a hluboce. Tvorbu M. Meleny, jehož kariéra začínala ve zlomové době sklonku šedesátých let, charakterizuje věcnost a zároveň poezie, přesnost architekta a básnivost malíře. Je také známý svými projekty divadel nových či jejich rekonstrukcemi. Sytá barva a schopnost zvládnout dokonale i malý prostor, funkčnost a variabilita scénického segmentu, to byly znaky Melenovy scénografie.

Pro Marka Cpina se toto „genetické vybavení“ projevuje právě i v již citované všestrannosti – vedle scény a kostýmu se zabýval ještě donekdávna módním výtvarnictvím, podle vlastních slov toužil také režirovat – a v potřebě po silné roli scénografie ve smyslu režijního výkladu.

Školení Miroslava Meleny je pro něho důležité zejména proto, že jej naučil řemeslu, naučil ho dívat se divadelně, tedy umět vycítit, jak zacházet s prostorem, jak ten který prvek může fungovat z hlediska dramatického děje, obsahu, myšlenky, a že tento divadelní pohled se radikálně liší od čistě výtvarného názoru. Marka Cpina také ovlivnily ilustrace Albína Brunovského a skandinávská architektura, ze současníků – kolegů jej inspiruje tvorba Jany Prekové, její tendence po silné stylizaci. Dle Cpinových vlastních slov byl „uchvácen inscenací *Osud Roberta Wilsona*.“³

Z tvůrců avantgardy je patrně nejvíce ovlivněn dílem Františka Zelenky, ovšem následující řády se pokusí ukázat, že tento tragicky zahynuvší scénograf nejen Osvozeného divadla není jediný, z čí tvorbou Cpin ať už vědomě či bezděčně sdílí podobné názory, podobné prvky a myšlenky.

Nedá se říci, že by Marek Cpin uplatňoval ve svém už poměrně rozsáhlém díle (zatím pod roku 2000 cca 170 inscenací) nějaký jednotný styl. Vždycky je pro něho důležitá látka, kterou zpracovává a režijní záměr a pro každý tento kus hledá trochu jiný klíč. Estetizuje, vždy se jedná o vytříbenou stylizaci, vždy ale v duchu oné látky. Umí pracovat v různých prostorách, tedy i velkých klasických divadlech (Národní divadlo moravskoslezské, Národní divadlo Brno, Městské divadlo Brno a sám o sobě tvrdí, že mu sedí velká jeviště, ale z pohledu zvenčí se zdá, že ač s menšími prostorami bojuje, nakonec zde vznikají pozoruhodné kreace – viz jevištní prostory typu Divadla Na zábradlí, Divadla Petra Bezruče, Divadla v Dlouhé apod.

Podobně jako jeho předchůdci tvořili stálou dvojici s jednou, dvěma režijními osobnostmi (viz např. Hofman – Hilar, Tröster – Frejka, Radok – Svoboda, Kačer – Hruža) i Marek Cpin nejčastěji spolupracuje s Janem Mikuláškem (*1978), nezřídka také s Martinem Františkem (*1974). Zajímavou, i když ojedinělou spoluprací má za sebou např. i s Davidem Drábkem.

Františkův styl je zemitý, neefektní, a to už v dramaturgickém výběru i ve zpracování témat – na první pohled jeho doménou jsou vesnická dramata – staví na leckdy strohé, prosté poetice, který dle Cpina leckdy vyžaduje realistický či naturalistický výtvarný ráz,⁴ což ho od tohoto režiséra někdy poněkud vzdaluje.

3 Parafraze – CPIN, M. Žijeme v době divadelní normalizace. In *Divadelní noviny*, 12. 4. 2016, s. 8 – 9.

4 Viz pozn. 3.

Mikulášek si rozumí se Cpinem v apartnější, efektní stylizaci, snad i ovlivněně Cpinovým angažmá v módní oblasti, hlavně však jde o srozumění v potřebě po estetizaci a výrazné stylizaci, po výtvarné vytříbenosti. Jako spolužáci a vrstevníci se liší od následujících generací oním rozkročením „mezi érami“, ať už díky svému datu narození, či právě školením u pedagogů, jejichž vědomí souvislostí je postaveno na časově ještě rozsáhlejší zkušenosti.

Ve Cpinově poměrně bohaté řadě realizovaných scénografických počínů se jich několik nalezne se znaky návratu k avantgardě. Ve shodě s výše uvedeným, že se estetika scénografie přes vši stylizovanost podřizuje vždy danému tématu, jde i zde výhradně o témata nějak spojená s meziválečnou avantgardou či modernou desátých až dvacátých let (Pirandello), klasická meziválečná témata (Čapkovy hry, Voskovec a Werich, či s historicky zaměřená témata na dobu mezi válkami či na dobu válečnou).

Čapkovo *R.U.R.*, inscenované Davidem Drábkem v Klicperově divadle v Hradci Králové, o šestnáct let předběhlo svůj „boom“, který nastal v roce 2021, když hra slavila své 100. výročí vzniku. Cpin zde vytvořil pouze scénu, kostýmy navrhla Zuzana Štefunková. Svou monumentalitou scéna evokuje cosi z antikizujících scén V. Hofmana (*Antigona* – 1925, *Faidra* – 1926, *Král Oidipus* – 1932) či Františka Tröstra – zejména jeho naddimenzovaný objekt k *Juliovi Caesarovi* (1936). Cpin však nevytvořil trojrozměrný objekt, ale cosi jako antikizující bílý reliéf, jakousi „galerii robotů“ – dokonalých bytostí (připomínajících řecké „kúros“ či monumentální sochy egyptského starověku), podobných si jako vejce vejci, vyrobených jakoby na běžícím pásu, s prázdnýma, slepýma očima.

Pirandellova hra *Každý má svou pravdu* je rovněž znovuobjevována v současné době, ovšem Cpin ji vypravil pro Západočeské divadlo v Chebu a režiséra Zdeňka Bartoše už v roce 2009.⁵ V hluboce filosofické hře vycítil jako divadelně nosný její groteskní potenciál, skrze nějž se ona filosofická rovina velmi nenásilně, věcně a s nadhledem dere na povrch.

V až jednolitě červeně tónované scéně vévodila jediná rekvizita – velká šachovnice a škála černé, fialové, lahově zelené, jež byla užita na kostýmy, které doplňovaly výrazné masky a křiklavé paruky. To vše tvořilo

5 Předtím byla inscenována v roce 1998 v Městském divadle Brno režisérem Zdeňkem Duškem.

zvláštní celek, inspirovaný postupy avantgardy, ale především černobílou filmovou groteskou, jak by vypadala, kdyby byla na plátně v barvě.

Trapná muka (Divadlo Husa na provázku, režie a dramaturgie J. Mikulášek, 2011) – z povídek *Trapné povídky* a *Boží muka* z Čapkovy ranější tvorby (1917) – zvolena razantní stylizace, vztahující se k filmové němé grotesce a nesoucí právě i prvky meziválečných proudů v divadle, nejvíce zde evokující počiny Osvobozeného divadla a jeho výtvarníků. Šlo o výrazné maskování postav, minimum rekvizit a jejich metaforičnost, nepopisnost, o přísně drženou omezenou barevnou škálu, kdy se barevně výrazné rekvizity – zelené větrníky, zelený polštářek, atd., uplatňují vedle černé a bílé barvy, to vše na světlehnědém pozadí scény, na pozadí pokojíčků, v nichž se odehrávají jako v malých loutkových divadélkách příběhy protagonistů: „Třípatrová budova s devíti pokojíky umožní lidem nahlédnout do jednotlivých okamžiků.“⁶ Groteskní ráz tohoto zhuštěného obrazu lidského hemžení byl umocněn onou silnou stylizací, přísně drženou jak ve výtvarné, tak v herecké složce.

Korespondenci V + W spoluvytvořil Cpin s Janem Mikuláškem vlastně pro dvě divadla, ale coby jednu verzi. V brněnské Redutě (2010) i v Divadle Na zábradlí (2013) se stal ovšem pouze autorem kostýmů, scénu navrhl Svatopluk Sládeček. Na minimalistické, tvarově čisté scéně, pojednané výhradně v bílé barvě (vyjma sametově tmavomodré opony), se stolkem a třemi židličkami, s bílými kulatými lampami umístěnými jak se stropu scény, tak na jejích bocích, Cpin rozehrál harmonii černé, bílé, šedé a červené, v níž byly tónovány kostýmy, doprovázené opět výrazným „klaunských“ maskováním. Scéna byla v určitých výstupech „překryta“ projekcí textů korespondence, přičemž ke strojopisům stále ladila ona omezená barevná škála. Stylizaci výtvarné, připomínající Zelenkovy kreace v Osvobozeném divadle, opět odpovídala stylizace herecká, nadsázka a grotesknost. S minimem rekvizit (velké umělé květy v pozadí, naddimenzované iniciály V + W, rudé růže) docílili autoři působivého tvaru, kde se slova, spíše herci vyražená než mluvená do prostoru, i ona přísná stylizovanost výtvarné, a kde v tu chvíli tolik nevadila jistá neobratnost v adaptování nedivadelních textů do dramatické podoby (jež posléze zarážela v některých dalších podobně postavených inscenacích,

6 STULÍROVÁ, M. Provázek inscenuje Čapkovy povídky. Poeticky i groteskně. In *MF Dnes*, 30. 3. 2011.

typických pro Divadlo Na zábradlí v éře Štědrone a Viceníkové; za všechny *Deníky* Pavla Juráčka).

Surrealistická fraška Rogera Vitrac z roku 1928 *Viktor aneb Dítka u moci* je jednou ze společných inscenací s Janem Mikuláškem, které vytvořil Cpin pro Divadlo v Dlouhé (2015). Poetika meziválečné avantgardy, jejímž představitelem Vitrac byl, podnítila Cpina k vytvoření zvláštní křiklavé, ale navýsost výstižné směsi prvků avantgardy, módní stylizace šedesátých let a postmoderní scénografie a upozornil tak na nadčasovost Vitracovy látky. Opět využil výrazného maskování a křiklavě rezavých, bílých, žlutých, modrých a růžových paruk, a tím ještě zdůraznil fraškovitou povahu Vitracova textu (někde ve své hloubi skrývajících dědictví starých francouzských frašek, na jednu stranu avantgardními autory nenáviděných, na stranu druhou z nich čerpajících).

Předloha *Spalovače mrtvol* (Národní divadlo Praha, 2016) samozřejmě pochází až z roku 1967, ale zabývá se tématem, jehož kořeny vznikaly mnohem dříve, nejméně o třicet let. Cpin opět zvolil minimalistický přístup, blankytný horizont v zadním plánu jeviště, někdy překrytý zrcadlově průzračnými deskami, někdy otočený zadní stranou kulisy směrem k hledišti – abychom tak viděli, jak za přísně uspořádaným, čistým prostorem Kopferkinglova pracoviště a domova spočívá nehostinný, tmavý „kumbál“ na odkládání mrtvol, připomínající kobky koncentráku či přímo plynové komory. Tady si maně vzpomeneme na terezínské kresby a scénické návrhy Františka Zelenky či na kresebné záznamy Josefa Čapka z lágrů, kterými prošel.

V roce 2021, v době covidové, vznikla inscenace v režii Adély Stodolové-Laštovkové *Werich* (Museum Kampa Praha). Představení se hrála v prostranství Musea Kampa, scénu Cpin vytvořil ze soustavy barevných luxferových desek různých velikostí, na něž se daly zároveň promítat černobílé projekce. Svou čistotou a typem barevnosti scéna upomínala na dobu, v níž Werich tvořil a žil a velmi jednoduše, ale účinně evokovala atmosféru těch let a zároveň umožňovala hercům, zpěvákům a tanečnickům svobodný pohyb po této „letní scéně“.

Podobný charakter měla inscenace též režisérky *1000 tváří Adiny* (Městské divadlo Mladá Boleslav, 2020 – neverejná premiéra, 2022 – regulární premiéra). Ta byla ovšem hrána v klasických prostorách kameného divadla, ale její výtvarné pojetí rovněž vycházelo z poetiky mezi-

válečných let. Nejvýraznějším prvkem byla podlaha se šachovnicovitým vzorem, připomínající přístupem některé scénografie Františka Tröstra, jež byly důkladným pojednáním podlahy pověstné (viz např. *Očarovaný život*, 1937, *Bouře*, 1941). Pracoval i s projekcemi, na nichž zachycoval funkcionalistickou architekturu té doby, momentky z filmů, v nichž Mandlová účinkovala, v naddimenzovaných fotografiích, což zase připomínalo práci s projekcí, jak ji známe např. z fotografií z inscenací E. F. Buriana a jeho scénografů Miroslava Kouřila či Zdeňka Rossmanna.

Poslední z inscenací, které lze zařadit do okruhu této problematiky, je *Kabaret Winton* autorky Kateřiny Tučkové v režii Martina Františáka (2022, Švandovo divadlo na Smíchově). „Kabaret“ se odehrává na půdorysu jakési meziválečné kavárny s výrazně vzorovanou podlahou, s klavírním křídlem, pár kulatými stolkami a židlemi. Ve stropě „kavárny“ je zapuštěn „skleněný“ světelný obdélník, rozdělený tenkými kovovými pruty na menší geometrické útvary, tvořící dominantní prvek scény. Právě on silně připomíná dekorativní stěnu někdejší scény Vlastislava Hofmana k první inscenaci Čapkovy *Bílé nemoci* z roku 1937. Je to prvek, který svým robustním, funkčním charakterem a krásou bez zbytečných ozdob patří k estetice předválečných let a výstižně dokresluje stále ještě taneční atmosféru konce třicátých let, která postupně přechází ve zlověstné napětí a nervozitu, v tragédii, kterou prožívají lidé, nucení ve chvíli osudově rozhodnout o životě svých rodin.

Je jisté, že Marek Cpin si s onou poetikou avantgardních směrů velmi „rozumí“, je zde jasná inspirace také tvorbou Roberta Wilsona, který ji rovněž zpracovával. Leckdy tomu lze však vytknout určité shlednutí se ve vnějších výtvarných znacích, přeestetizování, přílišné lpění na minimalismu a puristické čistotě tvaru (a jistý manýrismus lze ostatně vytknout právě Wilsonovi). Je ale pravděpodobné, že je to jen mezikrok k ještě důkladnějšímu, hlubšímu a niternému pochopení toho, co pro nás – dědice – znamená meziválečná scénografie, meziválečné výtvarné umění, které prověřuje více a více čas i historické okolnosti, které k tomuto období patří.

Jednou se historici scénografie budou patrně dívat na linii jejího vývoje z vyšší perspektivy. Na zlomek historie zahrnující přibližně jedno století budou pohlížet jako na určitý celek, obraz moderní scénografie, která začíná scénografiemi Kysely, Hofmana a dalších, pokračuje přes

generaci akčních scénografů a generací Marka Cpina. Domnívám se, že shledají mnohé styčné rysy, poznávací znamení, silnou genetickou linii, po níž se lze vydávat dál.

SUMMARY

Marek Cpin and His Returns to the Avant-garde

Marek Cpin (1979) was born in Nitra, Slovakia, but he graduated from the Janáček Academy of Performing Arts in Brno. A major part of his work belongs to the Czech theatre, which he has been enriching with his distinctive scenographic work since 2000 (173 entries are recorded in the database of the Theatre Institute in Prague). His scenography, however artistically distinctive and original, always draws its basic inspiration from the dramatic text. This also influences the style which the production's artistic form represents. For example, such productions can be found at the Theatre on the Balustrade, the Theatre at Dlouhá, etc., where he used to work using practices and features of the interwar avant-garde in a knowledgeable manner. The study will try to illustrate these tendencies in Cpin's work with concrete examples, placing them in a broader context of not only Czech scenography, which seems to appreciate the previous architectural styles, especially after the era of postmodernism and the gradual transformation of action scenography into new forms.

Táto práca vznikla s finančnou podporou Ministerstva kultúry ČR v rámci „Institucionálneho financovania dlhodobého koncepčného rozvoje výzkumné organizace Institut umění – Divadelní ústav“ (DRKVO 000023205).

LITERATURA

CPIN, Marek. Žijeme v době divadelní normalizace. In *Divadelní noviny*, 12. 4. 2016, s. 8 – 9. ISSN 1210-471X.

ČAPKOVÁ, Helena. *Bedřich Feuerstein*. Praha : Aula, 2014. 216 s. ISBN 978-80-7437-176-9.

KOUBSKÁ, Vlasta – SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Antonín Heythum*. Praha : IDU, 2022. 444 s. ISBN 978-80-7008-456-4.

KOUBSKÁ, Vlasta. *František Tröster. Básník světla a prostoru : risto f Light and Space*. Praha : Obecní dům, 2007. 189 s. ISBN 978-80-86339-38-2.

- KOVÁČIKOVÁ, Katarína. *Marek Cpin*. [Diplomová práce]. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2013. 136 s.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena a kol. *Vlastislav Hofman*. Praha : Společnost V. Hofmana, 2004. 152 s. ISBN-13 80-903549-0-4.
- PEČINKOVÁ, Pavla. *Josef Čapek*. Praha : Svoboda, 1995. 93 s. ISBN 80-205-0493-1.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha : Odeon, 1982. 363 s. ISBN 01-526-82.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Divadlo na konci světa*. Praha : Pražská scéna, 2008. 344 s. ISBN 978-80-86102-65-8.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Marek Cpin – an attempt to categorise. In *Czech Theatre*, 2011, č. 27, s. 2. ISSN 0862-9390.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Scénografie – avantgarda. In *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha : Academia, 1998, s. 223 – 235. ISBN 978-80-1489-6.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Scénografie – kubismus a expresionismus. In *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha : Academia, 1998, s. 371 – 383. ISBN 978-80-1489-6.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Scénografie třicátých let. In Kol. aut. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha : Academia, 1998, s. 415 – 425. ISBN 978-80-1489-6.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Zrcadlo světového divadla*. Praha : Divadelní ústav, 1995. 382 s. ISBN 80-7008-047-7.
- VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára / Dílo*. Praha : Gallery, 2006. 560 s. ISBN 8086010996.
- VELEMANOVÁ, Věra. Znovusetkání s Liborem Fárou I, II. In *Divadelní revue*, 1998, roč. 9, č. 3 a 4, s. 36 – 54; 22 – 33. ISBN 0862-5409.
- VELEMANOVÁ, Věra. Zrnko z tvorby. Scénografie Jana Duška do roku 1989 (s důrazem na inscenace se vztahem k dílu Františka Zelenky). In *Divadelní revue*, 2016, roč. 27, č. 3, s. 99 – 122. ISBN 0862-5409.
- ZDEŇKOVÁ, Marie. *Miroslav Melena*. Praha : IDU, 2011. 240 s. ISBN 978-80-7008-255-3.

KONTAKT

Mgr. et. Mgr. Věra Velemanová
Institut umění – Divadelní ústav
Celetná 17, 110 00 Praha 1, Czech republic
e-mail: vera.velemanova@idu.cz